

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE NUMISMATIQUE

75 | 08

OCTOBRE 2020

JOURNÉES

NUMISMATIQUES

63

MONACO

23-25 OCTOBRE 2020



Couverture

5 francs d'Honoré V, 1837 (agrandissement × 1,6)
(argent 900 ‰ ; 37 mm ; 25 g – collection L. Stéfanini)

SOMMAIRE

ÉTUDES ET TRAVAUX

- 264 **Claude SALICIS**
Aperçu de la circulation monétaire antique dans l'extrême Sud-Est de la Gaule à la lumière de quelques sites archéologiques
- 273 **Claudia PERASSI**
Médailles romaines en bronze du nord de l'Italie
- 283 **Alessandro TOFFANIN**
Monnaies des rois de France émises dans le duché de Milan (1499-1512 et 1515-1521)
- 291 **Andrea SACCOCCI**
Charles Quint ou Septime Sévère ? L'affirmation du portrait à l'antique dans le monnayage de la Renaissance
- 300 **Jean-Louis CHARLET**
Les graveurs français les plus célèbres au service des émissions monétaires monégasques (1643-2020)
- 304 **Laurent STÉFANINI**
Les deux médailles de 1838 d'Honoré V, Prince de Monaco
- 308 **Christian CHARLET, Arnaud CLAIRAND**
Quand un Hercule archer en cache un autre ! (Monaco, 1923-1926)
- 314 **Sylvie de TURCKHEIM-PEY**
Monnaies et médailles arrêtent le temps

SOCIÉTÉ

- 323 Compte rendu - 63^{es} journées numismatiques

PROCHAINES SÉANCES

SAMEDI 05 DÉCEMBRE 2020 - 14h00 - par visioconférence

SAMEDI 02 JANVIER 2021 - 14h00 - par visioconférence

SAMEDI 06 FÉVRIER 2021 - 14h00 - INHA

Andrea SACCOCCI*

Charles Quint ou Septime Sévère ? L'affirmation du portrait à l'antique dans le monnayage de la Renaissance

C'est précisément dans ce *Bulletin*, il y a plus de dix ans, que nous avons eu l'occasion d'aborder le sens général de l'iconographie monétaire, en proposant ces considérations : la monnaie, des origines à nos jours, sous le profil juridique est un objet qui exerce ses fonctions (unité de compte, moyen d'échange, etc.) même dans le domaine privé (qui n'est pas sujet aux contrôle direct de l'État) en « force de loi », c'est-à-dire que l'utilisation par le publique de cet objet est d'un côté garanti et de l'autre rendu obligatoire, par un État. Par conséquent tout ce qui y est imprimé a surtout le but d'indiquer et rendre reconnaissables les pouvoirs dont la monnaie est légitimée à accomplir telles fonctions, ainsi que la région / territoire où elle peut, et surtout « doit », être utilisée¹. C'est précisément cet aspect qui justifie, par exemple, les nombreuses séries uniquement épigraphiques dans l'histoire de la monnaie.

Dans un contexte similaire, il est clair que le portrait, c'est-à-dire la représentation physique, plus ou moins physionomique mais reconnaissable, d'une personne vivante, prend une plus grande valeur sur les monnaies que sur tout autre artefact². C'est pour cette raison que dans le monde antique, à partir des successeurs d'Alexandre le Grand (après 300 av. J.-C.), le portrait est régulièrement entré dans la typologie monétaire, tant en Grèce que dans la Rome impériale, en relation très étroite avec le concept de royauté, seule condition qui justifiait évidemment la représentation d'un personnage vivant sur un symbole de l'État tel que la monnaie.

* andrea.saccocci@uniud.it

1. SACCOCCI 2008, p. 3.

2. Le thème du portrait monétaire de l'époque médiévale a fait l'objet d'une enquête approfondie ces dernières années, grâce surtout aux nombreuses interventions de Lucia Travaini (voir, par exemple, TRAVAINI 2013a, 2013b). Dans celles-ci, cependant, une signification très large du concept de portrait est prise en considération, qui inclut toutes les images qui permettent d'une certaine manière de reconnaître le rôle d'un personnage représenté et donc son identité, même d'une manière totalement indépendante de sa physionomie réelle (par exemple à travers des éléments qui sont surtout symboliques, comme la couronne et le sceptre d'un roi, la tiare et le bâton pastoral d'un évêque, le cheval et l'épée d'un chevalier, etc.) ceci dans une tentative certainement méritoire de saisir la mentalité médiévale concernant la représentation des traits physiques des personnages, probablement de peu d'intérêt à l'époque (peut-être parce que très peu de gens pouvaient vraiment les connaître, on peut ajouter). Toutefois, compte tenu de nos perplexités sur les innovations lexicales qui tendent à renforcer une thèse particulière, ici nous utilisons plutôt le sens traditionnel (et en même temps d'usage commun) du terme « portrait », qui désigne normalement la représentation des traits physionomiques individuel, comme par exemple dans la très récente livre GIARD 2020. Bien que, comme nous le verrons, ces traits ne soient pas nécessairement ceux de la personne que on veut représenter (voir ci-dessous, texte correspondant aux notes 5-7).

L'utilisation du portrait comme symbole de la royauté est passée de Rome à Byzance, aux royaumes médiévaux, comme il était logique de s'y attendre étant donné la continuité des structures et des systèmes monétaires et la persistance du concept d'empire comme seule véritable autorité souveraine au Moyen Âge. Au lieu de cela, l'attention portée à la fidélité des représentations, qui perdent presque complètement tout intérêt pour la physionomie réelle des personnages représentés, est complètement perdue.

Comme on le sait, pour revenir à une représentation physionomique complète sur les pièces, il faudra attendre la Renaissance, mais il existe des exceptions très intéressantes, qui montrent comment l'idée de sa propre représentation physionomique sur les pièces de monnaie a continué à être cultivée par les personnages de rang royal, comme dans l'Antiquité.

Il a été supposé que les premiers « portraits » monétaires du Moyen Âge étaient les têtes représentées sur les pièces de monnaie des rois anglo-saxons Édouard le Confesseur (1043-1066) et de son beau-frère Harold, roi pendant quelques mois l'année de la bataille de Hastings (1066). Ces portraits trouvent en fait une certaine ressemblance avec les représentations de ces mêmes personnages dans la célèbre tapisserie de Bayeux décrivant la conquête de l'Angleterre par le duc Guillaume II de Normandie. Cependant, dans l'ensemble, ils semblent si schématiques qu'on peut se demander s'il s'agit des images fidèles, ou plutôt de visages standardisés auxquels ont été ajoutés des éléments reconnaissables, comme la longue barbe mal entretenue (Edward) ou la longue moustache (Harold)³.

Les exemples suivants sont bien plus évidents, et ne se manifestent pas par hasard en Italie, pays où le portrait monétaire, en Occident, atteindra des niveaux inégalés tout au long de l'ère post-classique. Non seulement d'un point de vue formel, mais aussi d'un point de vue contenu, puisque les principes de l'Humanisme du XIV^e siècle, qui représente la base culturelle de la Renaissance, seront également véhiculés à travers ces images.

Le premier exemple sont ceux des villes de Parme et de Crémone, qui, pendant la période 1331-1333, ont été soumises à Jean de Luxembourg, roi de Bohême (1310-1346), qui avait reçu l'investiture des deux villes suite à une promesse formelle de l'empereur Louis le Bavarois (roi d'Italie de 1327 à 1347)⁴.

Ici, Jean a fait frapper des pièces avec son image qui, à notre avis, représente certainement un portrait physionomique : dans ce *grosso* en argent de Parme (figure 1)⁵, par exemple, le fort prognathisme, le cou très long, les yeux sortis (typiques de ceux qui ont des problèmes de vue : Jean était surnommé « l'aveugle ») ne laissent aucun doute. D'autant plus que les deux premiers éléments sont discrètement reconnaissables dans le buste du roi conservé dans l'église Saint-Guy de Prague (figure 2)⁶, du moins en comparaison avec le buste de son fils, l'empereur Charles IV, probablement tous deux sculptures réalisées par les mêmes artistes, les Parler⁷.

3. Voir KARKOV 2004, p. 157-163 ; LEWIS 2013, p. 1-3.

4. Voir HEINZ 1991.

5. Voir CNI, IX, p. 404, nos 1-3.

6. C'est pourquoi il nous est difficile de partager l'idée qu'il s'agit d'un portrait gothique classique, sans aucune caractérisation physionomique, comme le soutient TRAVAINI 2013a, p. 210-211.

7. *Die Parler* 1978, p. 657-662.



Figure 1



Figure 2

Le premier vrai portrait monétaire qui est apparu en Italie était donc celui d'un roi, même s'il était d'une autre nation, et il est un peu surprenant que Jean n'ait pas fait cette innovation dans le pays où il régnait. C'est probablement l'environnement culturel différent dans lequel il se trouvait en Italie, beaucoup plus immergé dans la tradition juridique romaine que dans le monde germanique d'où venait le roi, qui a rendu plus acceptable le fait de placer son image « physique » sur un symbole de l'État comme la monnaie.

L'exemple suivant concerne une république, à savoir Venise, ce qui est assez curieux si l'on pense à l'attention avec laquelle les autorités vénitienes ont toujours essayé d'empêcher les Doges de trop personnaliser leur position. Dans ces deux *grossi* en argent du Doge Antonio Venier (1382-1400) (figure 3) on voit que le doge agenouillé dans l'une est glabre et dans l'autre barbu. La comparaison avec un portrait sculptural du doge nous indique que, dans le premier cas, il s'agit d'une représentation standardisée, dans le second d'un portrait réel, même s'il est minuscule (figure 4)⁸. Ce portrait physionomique, réalisé avec un poinçon de quelques mm, a été identifié par Alan Stahl, qui a également vérifié qu'il n'était utilisé qu'avec ce doge⁹. Il est très intéressant, notamment parce qu'il concerne une République, et non un Royaume, et qu'il constitue donc la première exception au caractère « royal » du portrait monétaire. Mais il y a peut-être une explication : les Doges de Venise, dans le système féodal, étaient égaux aux Ducs de l'Empire, ils avaient donc le droit de frapper de monnaies, et en tant que tels étaient de rang royal. En effet, grâce à cette prérogative, un représentant de la famille « dogale » des Orseolo a été roi de Hongrie, avec le soutien de l'empereur Henry III, de 1038 à 1041 et de 1044 à 1046¹⁰. Cela leur a probablement permis de mettre leur face sur les pièces, quoique très discrètement.

8. La statue d'Antonio Venier agenouillée, présente dans les collections du Musée Correr de Venise, a été réalisée par le sculpteur Jacobello alle Masegne entre 1382 et 1394.

9. STAHL 1985 ; 2001, p. 305-306.

10. SCHMITT 1993.



Figure 3

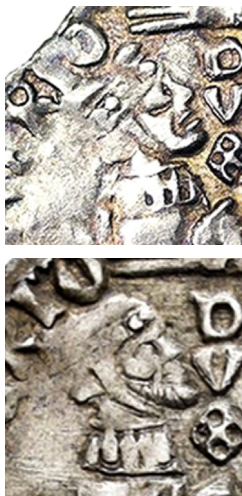


Figure 4

Un rôle notable dans l'évolution du portrait monétaire a été joué par la ville de Padoue, peut-être parce qu'elle a représenté le centre le plus important en Italie dans l'élaboration de cette doctrine génériquement indiquée comme Humanisme et basée essentiellement sur la réinterprétation des classiques latins comme modèle pour la construction d'une société idéale. Et parmi les « classiques » il y avait certainement les pièces de monnaie, les trouvailles antiques les plus répandues et les plus connues, surtout grâce au fait d'apporter une légende avec des références claires et directes aux grandes figures célébrées par les sources littéraires (jamais disparues). Les pièces anciennes semblent inspirer certaines émissions produites par les Seigneurs de Padoue, les da Carrara, surtout avec Francesco I^{er} (1355-1388). Le plus intéressant, pour les besoins de notre discours, est une modeste pièce en billon qui n'a pu être attribuée que récemment à la période de ce seigneur (1387-1388, pour être exact) (figure 5). Il présente sur l'avvers un grand F pour *Franciscus* et sur le revers une tête masculine avec les traits somatiques d'une personne noire, ce qui, à juste titre, était censé représenter l'*impresa*, bien attestée dans les miniatures et les fresques, de la soi-disant « tête de Maure », présente dans le cimier de François II (figure 6). Les cornes ont toutefois été effacées, ce qui le rend beaucoup plus semblable aux têtes présentes sur les pièces de monnaie de la fin de l'époque romaine de taille similaire, qui étaient alors très fréquemment trouvées dans le sous-sol de la ville. Il semble probable que celui qui a conçu l'image sans cornes, en exploitant l'image bien connu de la tête du Maure, voulait en fait donner l'impression qu'il s'agissait d'un portrait du Seigneur, avec les traits d'un ancien empereur romain.

Cette petite pièce représente un épisode mineur, peut-être seulement un jeu vain d'un Seigneur imprégné de culture classique comme Francesco I^{er} da Carrara, mais elle prend une certaine importance lorsqu'elle précède un épisode beaucoup plus important, qui fera de Padoue le berceau d'une nouvelle forme d'art : la médaille moderne.

En 1390, à l'occasion de la reconquête de la ville, occupée par la famille Visconti de Milan deux ans plus tôt, François II, fils de François I^{er}, a voulu célébrer l'événement en frappant deux imitations des plus célèbres pièces anciennes (alors appelées « médailles »), les sesterces, en remplaçant les visages des empereurs par son buste et celui de son père, alors encore prisonnier de Gian Galeazzo Visconti à Soncino. Les objets étaient dépourvus de pouvoir libérateur, ce n'étaient donc pas des pièces de monnaie, mais elles avaient une fonction de célébration, et ont eu un certain succès, ne serait-ce que quelques années plus tard, en 1401-1402, un spécimen de la série (en plomb), a été inscrit dans l'inventaire de la célèbre collection de Jean Duc du Berry, au n. 560¹¹. Ces deux nouvelles médailles, en argent et en bronze, portent au revers le blason de la famille (le char) et une légende faisant référence à la reconquête de la ville en juin 1390 (figures 7-8)¹².



Figure 5



Figure 7



Figure 8



Figure 6

11. GUIFFREY 1891, p. 21.

12. Sur les médailles da Carrara, la bibliographie est très large, mais largement reprise dans Volz 2017, en particulier p. 26-48. Les deux spécimens ici représentés appartiennent au Museo Civico Bottacin de Padoue.

Les visages des deux personnages ne sont pas du tout physionomiques, comme le montrent certaines fresques contemporaines, où François I^{er} et II da Carrara apparaissent toujours barbues et avec un visage fin, non potelé comme dans les médailles¹³. On pense donc que ces visages ont été inspirés par Vitellius, l'empereur dont il avait imaginé que la famille da Carrara descendait¹⁴.

L'hypothèse de la proximité des visages des da Carrara avec l'empereur Vitellius a été mise en doute¹⁵, mais nos recherches ont récemment montré qu'il ne s'agit pas seulement d'une ressemblance, mais de la reproduction suffisamment fidèle des visages d'Aulus Vitellius et de son père Lucius Vitellius consul, comme le montrent les images proposées ci-dessous (figures 9-10)¹⁶.

Pourquoi copier littéralement un portrait ancien, au lieu de mettre leurs propres caractéristiques originales sur les pièces, comme dans les fresques ? Une explication valable est donnée par une récente monographie de Syliva Dominique Volz, entièrement consacré aux deux médailles da Carrara. L'auteur, un historien de l'art contemporain et spécialiste de médailles modernes, a mené une enquête approfondie sur les motivations idéologiques qui ont conduit à la production de ces objets, pour arriver à la conclusion qu'il s'agissait d'un reflet de la pensée « humaniste » de Francesco Petrarca, qui vivait alors à la cour da Carrara. Cette pensée voyait dans les qualités humaines propres aux anciens le présupposé incontournable d'un « Bon Prince », et il est résumé par M^{me} Volz comme suit :

Pétrarque dans ses écrits humaniste formule l'idéal de Princeps optimus, qui arrive au pouvoir et au prestige avec une bonne disposition, efficacité personnel, action vertueuse et esprit créatif, et pas seulement pour les origines ou le patrimoine. Par conséquent, un autre type de légitimité dynastique est également recherché, à savoir une sorte de « généalogie abstraite ». Au lieu d'une preuve intermittente d'une succession continue de l'héritage et des positions au sens de la généalogie classique, le droit à la succession est reconnu aux empereurs romains par la bonne disposition et le comportement vertueux du prince¹⁷.

L'hypothèse du savant allemand semble très convaincante, notamment parce qu'elle est documentée par une lecture très approfondie des textes de Pétrarque, dont certaines étaient adressées au Seigneur Francesco I^{er} lui-même¹⁸.

13. BAZZATO, D'ARCAIS 2006, p. 140, 147.

14. Hypothèse déjà soutenue par VON SCHLOSSER 1897, p. 65 puis repris et discuté par de nombreux auteurs.

15. VOLZ 2017, p. 58-132, *passim*.

16. SACCOCCI 2020, p. 391-392 ; les pièces romaines représentées dans les figures par rapport aux médailles da Carrara correspondent aux types : Aureus de Vitellius type RIC I², p. 269, n° 34 ; denier de Vitellius type RIC I², p. 272, n° 77. Les médailles ont été réduites de 50 % c. afin d'atteindre la taille des pièces de comparaison.

17. Le célèbre poète, philosophe et érudit Francesco Petrarca a vécu à Padoue de 1367 jusqu'à sa mort en 1374, invité de Francesco I^{er} da Carrara. Il est également connu pour être le premier numismate documenté de l'histoire, comme en témoignent ses écrits et le fameux don de quelques pièces d'or et d'argent à l'empereur Charles IV de Luxembourg (1354), afin qu'il s'efforce d'imiter ces personnages ; v. BABELON 1901, coll. 83-84 ; MAGNAGUTI 1907, p. 155-157 ; GORINI 1972, p. 19-20.

18. Cfr. notamment, PETRARCA 1992 ; 2008.



Figures 9-10

Par conséquent, même dans ce cas, la relation entre le portrait monétaire et la royauté ne serait pas perdue, seulement qu'il s'agirait d'une royauté différente, basée non pas sur la noblesse du sang, mais sur les qualités de son propre caractère et de ses propres capacités, militaires, politiques et culturelles. Ce n'est pas un hasard, en effet, si elle s'est manifestée à Padoue, ville gouvernée par des Seigneurs d'une grande richesse, de culture, de bonnes compétences militaires et gouvernementales, mais issus de la petite noblesse des campagnes.

Quant à l'iconographie monétaire, un tel concept de royauté conduit à deux traditions opposées de portraits monétaires, qui ne trouveront leur composition qu'au *xvi^e* siècle. D'une part, nous avons le portrait que nous pourrions définir comme de nature féodale, dont l'usage s'est répandu principalement en Italie à partir des années '50-60 du *xv^e* siècle, et qui ne concernait au début que des familles de rang royal comme l'Aragon de Naples, les Sforza de Milan, les Este de Ferrare, les trois dynasties qui se disputaient la primogéniture de l'introduction de représentations physiologiques non occasionnelles sur les pièces. On pourrait définir ces portraits « courtois », car ils privilégient les aspects formels et plus voyants (vêtements, armures, long cheveux, bijoux) des personnages représentés, comme le montre le beau *ducato* d'or de Borso d'Este illustré ici (figure 11)¹⁹. Nous avons vu qu'à Padoue, plus d'un siècle plus tôt, il y avait des pièces de monnaie et surtout des médailles avec des portraits qui ont été définis plus tard à l'antique (*all' antica*), qui n'étaient pas



Figure 11

19. CNI, X, p. 430, n° 1.

du tout physionomiques, mais qui essayaient d'exalter les vertus des personnages représentés à travers la reposition des visages des empereurs romains dont il existait une sorte de lignée, en fait seulement culturelle. Ce type de portrait est d'abord resté sous silence, n'étant certainement attesté qu'à Brescia, lorsque le seigneur Pandolfo Malatesta, seigneur de la ville (1404-1421) fit frapper une pièce d'argent portant son nom accompagné de portrait d'Hercule, exemple qui a suscité tant de discussions sur la nature de ce représentation²⁰. Ce n'est qu'après le premier quart du xv^e siècle que ce nouveau type de portrait s'est soudainement imposé, quand en quelques années tous les portraits d'hommes du gouvernement, sur des pièces de monnaie et autres, ont pris les caractéristiques du portrait à l'ancienne, littéralement copié sur les pièces de monnaie romaines. En témoignent les représentations de l'homme le plus influent de cette époque, l'empereur Charles Quint. Déjà *Rex Romanorum* (1519) mais avant son couronnement comme empereur en 1530, il utilisait encore le portrait que nous avons défini comme « courtois », avec les cheveux longs, rasé, une riche robe, une couronne et des bijoux (figure 12)²¹ ; après le couronnement le portrait devint celui illustré par un exemple magnifique de Leone Leoni (figure 13) : un empereur romain parfait, qui, sans le prognathisme excessif, aurait fait bonne impression dans la dynastie des Severi²².

Charles Quint était vraiment un empereur égal à ceux de Rome, il n'avait pas besoin d'emprunter les visages de ses ancêtres, il pouvait très bien se transformer en empereur romain tout en conservant ses traits, comme le montrent les exemples proposés ici.



Figures 12-13

Bibliographie

CNI : *Corpus Nummorum Italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medievali e moderne coniate in Italia e da italiani in altri Paesi*, IV, Lombardia (Milano), Roma 1914 ; IX, Emilia (Parte I) - Parma e Piacenza Modena e Reggio, Roma, 1925 ; X, Emilia (Parte II) - Bologna e Ferrara, Ravenna e Rimini, Roma, 1927 ; XIX, Italia Meridionale Continentale (Napoli, Parte I) - dal ducato napoletano a Carlo V, Roma, 1940.

20. Voir, pour citer les plus récentes, GRIERSON 2001, p. 389-392 ; MAINETTI, RIZZONELLI 2012 ; TRAVAINI 2013a, p. 263-264.
21. C'est un *ducato* d'or battu à la monnaie de Naples ; CNI, XIX, p. 293, n. 43.
22. CNI IV, p. 234, n. 35-38.

- Die Parler 1978 : Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Köln, 1978.
- RIC 1² : C. H. V. SUTHERLAND, *Roman Imperial Coinage*, I (Revised edition), From 31 BC to AD 69, London, 1984.
- BABELON 1901 : E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, *Théorie et doctrine*, Paris, 1901.
- BANZATO, D'ARCAIS 2006 : D. BANZATO, F. D'ARCAIS (ed.), *I luoghi dei Carraresi - le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, Treviso, 2006.
- GORINI 1972 : G. GORINI, *Monete antiche a Padova*, Padova, 1972.
- GRIERSON 2002 : Ph. GRIERSON, The earliest coin portraits of the Italian Renaissance, *RIN*, 103, 2002, p. 385-392.
- GUIFFREY 1891 : J. GUIFFREY, *Les médailles des Carrare, seigneurs de Padoue exécutées vers 1390*, RN, 1891, p. 17-25.
- HEINZ 1991 : T. HEINZ, JOHANN VON LUXEMBURG, KÖNIG VON BÖHMEN († 1346), *Lexikon des Mittelalters*, 5, 1991, p. 496-497.
- KARKOV 2004 : C. E. KARKOV, *The ruler portraits of Anglo-Saxon England*, Woodbridge, Suffolk, 2004.
- LEWIS 2013 : M. G. LEWIS, Visual Representation of Harold II (Godwinson), *The Haskins Society Journal Japan*, 5, 2013, p. 1-14.
- MAGNAGUTI 1907 : A. MAGNAGUTI, Il Petrarca numismatico, *RIN*, 20, 1970, p. 155-157.
- MAINETTI GAMBERA, RIZZONELLI 2013 : E. MAINETTI GAMBERA, G. RIZZONELLI G., Il ritratto nel soldino di Pandolfo III Malatesta, in *Nell'età di Pandolfo Malatesta. Signore a Bergamo, Brescia e Fano agli inizi del Quattrocento*, G. CHITTOLINI et al. (ed.), Brescia, 2013, p. 465-474.
- PETRARCA 1992 : F. PETRARCA, *Rerum senilium liber XIV.1, Der Fürstenspiegel*, a cura di Wien M., Berlin, 1992.
- PETRARCA 2008 : F. PETRARCA, *De viris illustribus. Adam - Hercules*, a cura di MALTA C., Messina, 2008.
- SACCOCCI 2008 : A SACCOCCI, Virgile et les Saints patrons : un païen dans le monnayage épiscopal de Mantoue (XII^e-XIV^e siècles), *BSFN*, 63-1, 2008, p. 2-12.
- SACCOCCI 2020 : A. SACCOCCI, *Spunti a margine di un recente volume sulle medaglie di Francesco II da Carrara (Padova 1390)* : S. D. VOLZ, Spiegel-bild der Macht, Die Portratmedaille Francoscos II. da Carrara Novello von 1390, Berlin 2017, 284 p., *RIN*, 121, 2020, p. 387-395.
- VON SCHLOSSER 1897 : J. VON SCHLOSSER, Die ältesten Medaillen und die Antike, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 18, 1897, p. 64-108.
- SCHMITT 1993 : J. SCHMITT, Peter Orseolo, König von Ungarn (1038-1041, 1044-1046), *Lexikon des Mittelalters*, 1993, p. 1931-1932.
- STAHL 1985 : A. M. STAHL, A fourteenth-century Venetian coin portrait, *ANSMN*, 30, 1985, p. 211-214.
- STAHL 2001 : A. M. STAHL, Numismatic Portraiture in Renaissance Venice, *NAC*, 30, 2001, p. 305-312.
- TRAVAINI 2013a : L. TRAVAINI, *I capelli di Carlo il Calvo. Indagine sul ritratto monetale nell'Europa medievale*, Roma, 2013.
- TRAVAINI 2013b : L. TRAVAINI, Il signore a cavallo, il signore in piedi, il signore "all'antica": ritratti monetali tra Medioevo e Rinascimento, *NAC*, 42, p. 357-369.
- VOLZ 2017 : S. D. VOLZ, *Spiegel-bild der Macht. Die Porträtmedaillen Francoscos II. da Carrara Novello von 1390*, Berlin, 2017.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE NUMISMATIQUE



TARIFS POUR 2020

Cotisation annuelle seule (sans le service du *Bulletin*)

Membres correspondants (France et étranger)	28 €
Membres titulaires	37 €
Institutionnels et membres assimilés	37 €
Étudiant (moins de 28 ans et avec justificatif)	2 €

Droit de première inscription 8 €

Abonnement au *BSFN*

Membres de la SFN

France	28 €
Étranger	37 €

Non membres de la SFN

France	40 €
Étranger	45 €

Vente au numéro 5 €

Changement d'adresse 1,50 €

Compte bancaire BRED Paris Bourse
Code BIC BRED FRPPXXX
N° IBAN FR76 1010 7001 0300 8100 3376 788

Chèques ou mandats à libeller en Euros. Les chèques bancaires en provenance de l'étranger doivent être libellés en euros, et impérativement payables sur une banque installée en France.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE NUMISMATIQUE

Publication de la Société Française de Numismatique
10 numéros par an — ISSN 0037-9344
N° de Commission paritaire de Presse : 0525 G 84906

Société Française de Numismatique

Reconnue d'utilité publique

Bibliothèque nationale de France, 58 rue de Richelieu, 75002 Paris
<http://www.sfnnumismatique.org> | sfnum@hotmail.fr

Un comité de lecture constitué par les membres du Conseil d'administration assure l'examen des correspondances des membres par deux rapporteurs avant publication.

Directeur de la publication : Catherine GRANDJEAN
Secrétaire de rédaction : Pierre-Olivier HOCHARD
(pierre-olivier.hochard@univ-tours.fr)

Prépresse : Fabien TESSIER
Imprimerie Corlet



9 770037 934005